

[Recepción del artículo: 27/09/2012]  
[Aceptación del artículo revisado: 21/11/2012]

**PRAXIS Y REALIDAD EN LA MINIATURA DEL  
CÓDICE RICO DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA***  
**PRAXIS AND REALITY IN THE ILLUMINATION OF  
*CANTIGAS DE SANTA MARÍA'S RICH CODEX***

M<sup>a</sup> VICTORIA CHICO PICAZA  
Universidad Complutense de Madrid  
vicodgh@ghis.ucm.es

RESUMEN

El uso de la imagen en la iluminación de los códices alfonsíes indujo a los anónimos responsables del *scriptorium* real a adoptar modos de composición y temas muy diversos. Ello les empujó a posiciones eclécticas que incluyen el respeto a la tradición icónica heredada y conocida, pero también la necesidad de crear imágenes que pusieran ante el lector una segunda lectura gráfica que completara los contenidos literarios y musicales de esta magna obra.

Esta creatividad que afecta a aspectos iconográficos, estilísticos y formales está perfectamente imbricada con la poesía. El poeta facilita la fuente y marca la pauta con libertad en un extraordinario momento de creación literaria y el iluminador le sigue abundando en aspectos que en muy notables ocasiones sobrepasan esta creatividad literaria. Y ello se debe a la necesidad de acomodar contenidos literarios muy diversos en forma y extensión a un formato de página y viñetas muy estricto, a la necesidad de ser lo más explícitos posibles en aras de una mayor claridad dramática, y la adopción de un lenguaje gráfico riguroso y sistemático, pero muy explícito y real. A través de la ilustración de loores y *miragres* los miniaturistas gozaron de un nivel de libertad creadora sorprendente y heterodoxa, poniendo ante nuestros ojos imágenes de devoción para creer e imágenes en acción para creer, por medio de iconografías tradicionales, pero también por medio de nuevas iconografías de gran frescura y derivadas del análisis de la realidad, de la interpretación libre a la luz de la narración, y no de la asunción de un repertorio legitimado por los teólogos.

PALABRAS CLAVE: miniatura alfonsí, realismo, libertad, imágenes.

## ABSTRACT

The anonymous members of the royal scriptorium had to face different systems of composition and different subjects due to the use of image in the illumination of the Alphonine codices. They did adopt eclectic approaches between the respect of iconographic tradition and the need of innovating images in order to bring a graphic second reading, and in order to reinforce with image, literary and musical contents. This creativity dealing with iconographic, stylistic and formal aspects is perfectly embodied with poetry. The poet gives the source and freely begins the process, in a very rich literary period; the painter is a follower who in many cases goes beyond. This is due to the different length of the poems and the need of accommodating it in a single and specific page format, to the need of being explicit in the dramatic presentation through a graphic and realistic language. The Alphonine painters could benefit of a surprising and sometimes heterodox level of freedom in the illustration of the different poems, showing us devotional images for believing but also creating images in action for a better belief. For that purpose they used new iconographies which are the result of daily life analysis based in the story told, and not in a theological previous repertoire.

KEYWORDS: Alphonine illumination, realism, freedom, images.

*Docet ergo se natura vulgari et usitata re non exsuscitari, novitate et insigni quodam negotio commoveri. Imitetur ars igitur naturam et, quod ea desiderat, id inveniat, quod ostendit, sequatur. Nihil est enim, quod aut natura extremum invenerit aut doctrina primum; sed rerum principia ab ingenio profecta sunt, exitus disciplina comparantur.*

*(Rhetorica ad Herennium 3-22)<sup>1</sup>*

El arte figurativo cristiano nos introduce desde fecha muy temprana en el tema que ocupa este monográfico: “Imágenes para creer. Creer con imágenes”. Desde el siglo IV y en su carta al prefecto Olimpiodoro, san Nilo del Sinaí le aconsejaba a este un doble lenguaje gráfico a la hora de decorar el interior de una iglesia en construcción<sup>2</sup>. Mientras la escenificación de una selección de episodios concretos de la vida de Cristo, en su opinión era procedente para aparecer en los muros laterales y cerca de los fieles, una sencilla y simple cruz era lo conveniente para el santuario. Una imagen –esta última– para creer y creer por medio de imágenes –la primera–. Lo concreto y explícito en su sitio, lo abstracto y conceptual en el suyo. Ambas son

<sup>1</sup> *Rhetorica ad Herennium*, CAPLAN, H. (ed.), Cambridge (Mass.), 1954. Traducción al castellano de la autora: “Por tanto, la naturaleza muestra que no se conmueve con lo común, con lo usual, sino que se conmueve con lo nuevo y lo chocante. Dejemos pues que el arte imite a la naturaleza, encuentre lo que ella desea, y que la siga. Ya que en la invención la naturaleza nunca es la última, y la doctrina nunca es la primera. El comienzo de las cosas surge del talento natural, y el final es alcanzado por la disciplina”. Mi emocionado y agradecido recuerdo a Dr. F. Corti, recientemente fallecido, quien a través de sus estudios me contagió la necesidad de estudiar la miniatura que nos ocupa a la luz de la Retórica clásica.

<sup>2</sup> YARZA, J. et al. *Fuentes y documentos de la Historia del Arte*. T. II, *Arte Medieval I*, Barcelona, 1982, pp. 126-127.

complementarias en su tarea de recordar lo que narra la escritura y, como afirma Hans Belting<sup>3</sup>, la imagen cristiana siempre recuerda lo que narra la escritura.

Avanzando en el tiempo, el arte figurativo bizantino reflejó a la perfección su propia tradición literaria distinguiendo claramente lo que en esta se distinguía: la *Ethopoia*, expresión de contenidos dogmáticos por medio de palabras o sentimientos, y la *Ekphrasis*, descripción de la manera más explícita posible de narraciones. Y en la historia de la imagen bizantina la *eikos* o *imago* siempre precedió en el tiempo y en importancia a la *historia*, es decir, la imagen-retrato precedió a la narración<sup>4</sup>.

Así, en el arte del icono, el icono-retrato precedió al icono-narrado, observándose en esta secuencia un interesantísimo proceso de transformación retórica de la pintura y de incremento de la elocuencia, totalmente relacionado con la tradición y transformación también retórica de la literatura bizantina, con la evolución de su himnología y de su lírica.

En mi opinión, este proceso que pauta la evolución iconográfica, estilística y formal del arte figurativo medieval europeo desde sus inicios, tiene uno de sus puntos culminantes en la obra que nos ocupa, la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María, obra del *scriptorium* de Alfonso X llevada a cabo en la ciudad de Sevilla entre los años 1274 y 1284. En efecto, en ella no solo ambas aproximaciones icónicas tienen cabida sino que son igualmente necesarias, se complementan y están perfectamente vertebradas en lo que constituye una gran enciclopedia de la imagen<sup>5</sup>.

En las páginas del Códice la relación física de proximidad entre texto y miniatura así como el trabajo coordinado de copistas e iluminadores consiguen integrar de manera perfecta toda la tradición intelectual cristiana. Texto e imagen; retrato e historia; icono y narración. Ello nos introduce en un terreno de extraordinaria riqueza e importancia, muy específico, y promovido por un lector-espectador de élite, sabio y adelantado a su tiempo que en la segunda mitad del siglo XIII promovió unas prácticas cultas que preparaban el terreno a los profundos cambios que se producirían en la Europa de 1300.

Elisa Ruiz en su delicioso ensayo “El vuelo de la mente en el siglo XV”<sup>6</sup>, llama nuestra atención sobre el importante cambio que en la Baja Edad Media se produjo de modo paulatino en el proceso de lectura. De los libros oídos de boca de un lector, se pasó a los libros leídos individualmente, con distintos grados de acercamiento de la lectura que podían llegar hasta una inmersión profunda. En efecto, sorprende descubrir en un texto de ca. 1430 obra de D. Luis de Guzmán, maestre de la Orden de Calatrava y gran bibliófilo, cómo en carta dirigida al rabino Mose Arragel manifestaba que “habemos codicia de una Biblia en romance e historiada... que

<sup>3</sup> BELTING, H. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, 2009, p. 19 (edición original en alemán: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Múnich, Fink, 2001).

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 354-356. KESSLER, H. L., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, 2000, pp. 1-3.

<sup>5</sup> Códice Rico de las *Cantigas de Santa María*, Escorial, T.I.1. Recuérdese la definición que hizo Le Goff del Códice como “la mayor empresa de explotación política de culto mariano de la Edad Media”, Véase, LE GOFF, J. “Le roi, la Vierge et les images: le manuscrit des Cantigas de Santa María d'Alphonse X de Castille”, en DE CLERCK, P. y PALAZZO, É. (éds.), *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy* Paris, 1990, pp. 385 y ss.

<sup>6</sup> RUIZ GARCÍA, E. *El vuelo de la mente en el siglo XV*, Madrid, 2012, pp 14-26.

nos querriamos dar en acuça de oir la biblia que ir a cazar o oir los libros historiales o poetas o jugar axedrez o tablas o sus semejanres juegos”.

Solicitaba D. Luis al sabio hebreo la traducción del Antiguo Testamento, y enumeraba y jerarquizaba actos propios de la nobleza castellana de su tiempo, entre ellos, el deleite todavía auditivo de la Biblia, eso sí, con sus pasajes más notables visualizados: se trataba de la Biblia de Alba<sup>7</sup>, terminada en 1430, según reza el colofón. También nos instruye el texto acerca de las actividades propias de la nobleza. *La Caza, fazer libros e los leer, los juegos de ajedrez y tablas*<sup>8</sup>...eran las ocupaciones de la élite castellana a finales de la Edad Media. Pero esta relación de actividades que en los documentos nos remiten a los hábitos de Luis de Guzmán o Alonso de Cartagena, traen a nuestra mente a un insigne precedente en la Castilla de la segunda mitad siglo XIII, D. Alfonso el Sabio, cazador, promotor de libros varios y jugador de ajedrez y tablas, apasionado lector que no se limitaba a oír o, en todo caso, leer las Cantigas sino que se deleitaba con una aproximación personal a su lectura acompañada de la visualización de sus contenidos.

Detengámonos unos instantes en contextualizar a nuestro personaje y a la obra que nos ocupa. El monarca castellano fue el promotor de una ingente obra enciclopédica y diversa, cuyos textos son referencia ineludible para la comprensión de la Baja Edad Media hispana y europea. Sean estos de carácter jurídico –*las Partidas*–, histórico –*la General Estoria y la Estoria de Espanna*–, científico –mencionemos entre un largo repertorio los *Libros del Saber de Astrología* y el *Lapidario*–, o literario –*Cantigas de Santa María* o *Libro de Axedrez, Dados e Tablas*–, un mismo espíritu impregna a todos ellos en su finalidad y en su proceso de elaboración<sup>9</sup>.

La temática de su obra es muy diversa; las fuentes también lo son. Pero la intención es única: Márquez Villanueva lo destacó hace años<sup>10</sup>. La promoción de la actividad intelectual era parte esencial de la ética de gobierno del Rey Sabio. Su reino sería tanto más importante y poderoso cuanto más destacadas fueran las obras emprendidas. Para ello se habían de recabar las fuentes más completas y actualizadas de que se pudiera disponer en aquel momento. Y fue tarea esencial el estudiarlas, traducirlas al castellano, completarlas, actualizarlas y perfeccionarlas a través de un trabajo sistemático y racionalizado por parte de equipos de trabajo integrados por sabios de diferentes credos y procedencias.

Esta labor era una herramienta más para lograr el proceso de vertebración intelectual bajo el poder real de un diverso y muy amplio territorio reconquistado por su padre Fernando

<sup>7</sup> Biblia Romanceada, Casa Ducal de Alba, ms. 399.

<sup>8</sup> RUIZ GARCÍA, *El vuelo de la mente*.

<sup>9</sup> He aquí la referencia bibliográfica de los más importantes manuscritos del *scriptorium* alfonsí, todos ellos –salvo el primero– ricamente acompañados en mayor o menor medida de miniaturas: *Cantigas de Santa María* (Códice Toledano, BNE, Ms. 10069; Códice de los Músicos, Escorial, b.I.2; Codice Rico, Escorial, T.I,1; Códice de Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Ms. BR 20); *Lapidario*, Escorial, h.I,15; *Libros de Axedrez, Dados e Tablas*, Escorial, Ms.T.I.6; *Gran e General Estoria*, Escorial, n° inv.I.I.2; *Estoria de Espanna*, Escorial, n° inv.Y.I.2; *Primera partida*, Londres, British Library, Add. Ms. 20.78.

<sup>10</sup> MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., “Meditación de las otras Alhambras”, en *Pensar la Alhambra*, GONZÁLEZ DE ALCANTUD, J. A. y MALPICA CUELLO, A. (eds.), Rubí-Granada, 2001, pp. 261-273. Destaca el autor la importancia del libro como base de un proyecto cultural que hunde sus raíces en la idea del príncipe educador y gufa, enunciada por Averroes y Maimónides.

III. Este fue el trabajo llevado a cabo por el monarca desde antes de su acceso al trono y en su vida y corte itinerante, hasta los últimos años de su vida en la Sevilla de 1280, en donde precisamente culminó gran parte de la actividad pictórica de su *Scriptorium*<sup>11</sup>.

Su posición en la Europa de mediados del siglo XIII se lo permitía: sobrino-nieto del rey de Francia, cuñado del rey de Inglaterra, primo de los herederos directos de Federico Stauffen, pariente de la dinastía Angel bizantina, aliado de las ciudades gibelinas alemanas e italianas, sus relaciones internacionales le aseguraron un magnífico conocimiento actualizado del saber y de la creación contemporáneos. Y, muy especialmente, el conocimiento, el aprovechamiento y la altísima valoración de las raíces intelectuales islámicas vivas de su reinado le situaba en una posición privilegiada, como puente entre Oriente y Occidente, entre la Antigüedad clásica y su percepción y utilización en la segunda mitad del siglo XIII<sup>12</sup>.

Volvamos al Códice que nos ocupa. Las Cantigas de Santa María son una constante en la vida del monarca<sup>13</sup>: desde antes de su acceso al trono en 1252 promovió un primer compendio de 100 poemas de exaltación mariana acompañados de su música –Códice Toledano–. Después promovió al final de su reinado un segundo compendio aumentado y perfeccionado de 400 poemas –el llamado Códice Princeps o de los Músicos– también con sus músicas y enriquecido con un pequeño conjunto de 40 miniaturas que pautan rítmicamente las 40 cantigas de numeración decenal a modo de complemento ilustrativo. En ellas aparecen músicos ejecutando música con uno de los más completos catálogos de instrumentario medieval conservados. Por último y en paralelo a esta, una segunda edición de estas mismas 400 cantigas, divididas en dos volúmenes y acompañadas esta vez de páginas enteras de miniaturas en las que se visualizan los poemas adyacentes:

¿Por qué esta tercera y última edición de las Cantigas? ¿Para quién? ¿Por qué esta progresión de la imagen en sus diferentes etapas? ¿Qué tipo de imagen nos encontramos en ella? Intentemos despejar algunas de estas incógnitas.

En mi opinión, la primera edición entronca perfectamente con la tradicional lectura oída en voz alta. La segunda edición, en opinión de varios autores realizada para la Capilla Real de Sevilla, era una herramienta esencial para la práctica musical, de ahí su perfección en la notación musical. La tercera edición, contemporánea de la anterior, fue concebida por el contrario para el uso personal del monarca y sus familiares más próximos, y está directamente relacionada con la transformación paulatina que se estaba produciendo y a la que he aludido anteriormente: la lectura individualizada que permite –y utilizo de nuevo categorías de lectura

<sup>11</sup> En relación con la cronología de la obra pictórica de los códices alfonsíes, si bien hasta hace 20 años, se facilitaban las fechas del reinado del monarca –1252-1284–, en la actualidad y tras la unificación de datos y diversas fuentes del conjunto del *scriptorium*, se tiende a concentrar dicho trabajo pictórico en los últimos años de la vida del monarca, entre 1274 y 1284. Véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos”, *Alcanate*, VI (2008-2009), pp. 323-348.

<sup>12</sup> Véanse en relación con este tema: CASTRO, A. *España en su historia. Cristianos, Moros y Judíos*, Barcelona, 1984; MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *El concepto cultural alfonsí*, 2ª edición, Madrid, 1995; FIERRO, M. I., “Alfonso X, the Wise: The last Almohad Caliph?”, en *Al-Andalus, Sepharad and Medieval Iberia: Cultural contact and diffusion*, Boston, 2009, pp. 19-42.

<sup>13</sup> Véase nota nº 9.

citadas por la Dra. Ruiz— no una lectura superficial o informativa, sino una lectura receptiva e iterativa que hace posible “degustar el mensaje, deslizando nuestra mirada” con un claro carácter cultural individual<sup>14</sup>.

En el Códice Rico y el Códice de Florencia, primer y segundo volumen respectivamente de la llamada Edición Historiada de las Cantigas, nos encontramos ante la voluntad de hacer paráfrasis gráfica de los poemas y ante la ineludible necesidad de crear nuevas imágenes al margen del repertorio icónico tradicional, debido a la heterogeneidad de los temas tratados. Y los recursos utilizados para ello están estrechamente vinculados con el arte retórica que también alumbró a la creación literaria de estos poemas.

La relación texto-imagen legítima y está en la base de este proceso de creación de imagen en contenidos y en formas. Pero el pintor va a ir más allá y va a aportar tanto imágenes como narraciones que solo se pueden explicar desde la práctica de un realismo impactante. Nos dice la *Rethorica ad Herennium* que “recordamos con facilidad las cosas cuando son reales; del mismo modo no es difícil recordar las imágenes cuando se trata de invención siempre que hayan sido delineadas con cuidado. Esto será esencial para recordarlas”<sup>15</sup>.

Además de este realismo, en las Cantigas encontramos un grado de libertad de creación gráfica realmente admirable. Se trata de reforzar la Fe desde el conocimiento de la realidad, de llegar al conocimiento a través de la visión. “Ver” significa “comprender”<sup>16</sup>. Y la praxis de la realidad y de la libertad es fundamental para ello. Ambas complementan y vivifican la tradición icónica recibida, tradición que también es incorporada, reverenciada y asumida.

En el Códice Rico nos encontramos ante 1246 escenas que visualizan 194 poemas acompañados de sus correspondientes músicas<sup>17</sup>. Esta inmensa obra de exaltación mariana integra las tres artes —Poesía, Música y Pintura— y las vertebró con racionalidad y coherencia.

El poeta alfonsí de las Cantigas ha creado una narración basándose en los repertorios de los santuarios marianos occidentales y orientales, en narraciones locales e incluso narraciones

<sup>14</sup> RUIZ GARCÍA, *El vuelo de la mente*, p. 9. La aplicación de este tipo de lectura iterativa al Códice Rico de las CSM fue defendido por mí en CHICO PICAZA, M. V., “La visión de ‘sones’ y ‘trobas’. Composición pictórica y estilo en la miniatura del Códice Rico”, en *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María*, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L. y RUIZ SOUZA, J. C. (eds.), Madrid, 2011, Vol. II, p. 415. Esta nueva consideración de un códice ricamente iluminado como de uso individual para una piedad más interiorizada es la misma que pone en valor M. Camille en relación con el rey san Luis en el París de mediados del siglo XIII y en el caso de la iluminación de su Salterio (Ms lat. 10525, BnF, ca. 1260-1270. Véase CAMILLE, M., *Gothic Art and glorious visions*, Prentice Hall, 1996, pp. 21-25.

<sup>15</sup> *Rethorica ad Herennium*, op. cit., 3. 22: *Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod genus in memoria diutissime potest haerere... Nam, quas res veras facile meminerimus, easdem fictas et diligenter notatas meminisse non difficile est. Sed illud facere oportebit, ut identidem primos quosque locos imaginum renovandimus causa celeriter animo pergevamus* (traducción al castellano de la autora).

<sup>16</sup> CAMILLE, *Gothic Art*, pp. 23-25.

<sup>17</sup> Salvo la Cantiga 1 que tiene una organización excepcional en ocho viñetas, y las miniaturas de presentación, el resto de cantigas se estructuran en seis viñetas y las de numeración quinal en doce, habiéndose perdido tres folios de miniatura de loor, un folio de un poema quinal y las cantigas 195 a 200 al final del manuscrito. Ello arroja la cifra de 1246 escenas mencionada más arriba. Esta cantidad, muy significativa, permite extraer conclusiones acerca de un método predeterminado de composición, un estilo concreto y determinados planteamientos iconográficos. Véase CHICO PICAZA, M. V. *Composición pictórica en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio (Escorial T.I.1)*, Editorial Complutense, 1987.

de carácter autobiográfico<sup>18</sup>; y ha estructurado su discurso poético basado en los parámetros de la Retórica clásica intercalando una loa cada diez poemas narrativos<sup>19</sup> (Fig. 1). Ya lo hacía la himnología altomedieval en Bizancio<sup>20</sup>. Con ello se aproximaban por un lado contenidos abstractos y por otro se ilustraban historias de la Fe, no ideas de la Fe, aunque –como afirma Belting– aquellas no hacían sino ratificar los contenidos de esta.

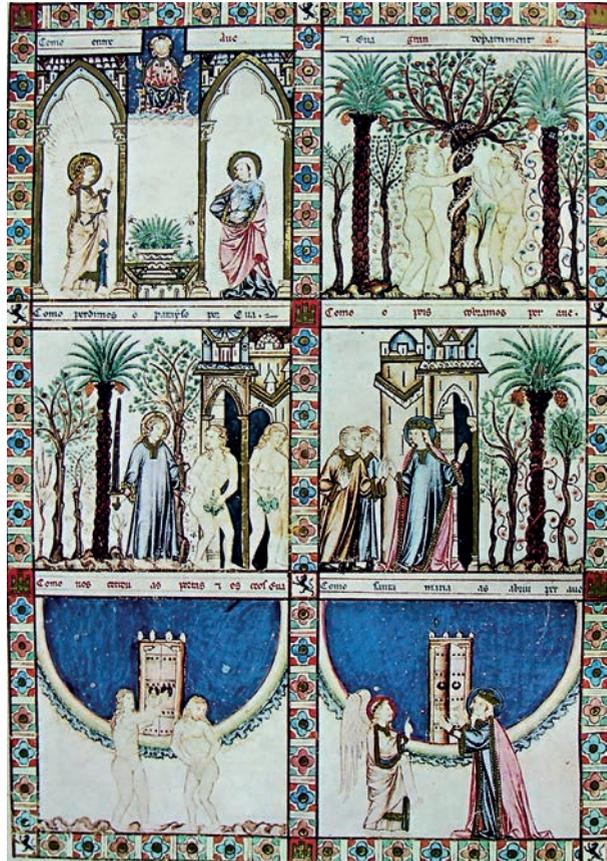


Fig. 1. Códice Rico, CSM, Escorial T.I.1, fol.88,r

<sup>18</sup> Es muy amplia la bibliografía especialmente dedicada a la procedencia de los diferentes milagros. Ineludible es la referencia a las aportaciones de J. Montoya Martínez, B. Ward y E. Fidalgo Francisco. Remito a uno de los últimos estudios que presentan un estado de la cuestión sobre ello: PARKINSON, S., “Alfonso X. ‘Miracle collector’”, en *Alfonso X el Sabio. Las cantigas de Santa María*. FERNÁNDEZ, RUIZ SOUZA, (eds.), Vol. II, pp. 79-105.

<sup>19</sup> Ha sido el Profesor Corti quien más ha estudiado el aparato icónico de las Cantigas en relación con la retórica clásica. Véanse entre otros CORTI, F., “La guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las Cantigas de Santa María”, en *El Scriptorium alfonsi: de los Libros del Saber de astrología a las ‘Cantigas de Santa María’*, MONTOYA, J. y RODRÍGUEZ, A. (coords.), Madrid, 1999, pp. 301-330; Id., “Lectura retórica visual de la Cantiga 4, *Alcanate*, VI (2008-2009), pp. 227-238.

<sup>20</sup> BELTING, *Imagen y culto*, p. 19.

Por tanto, los poemas ubicados en posición decenal son loas –Loores–, más conceptuales y escuetas, apoyadas en el dogma pero repletas, sin embargo, de metáforas para acercar lo más posible al lector la idea, el concepto. Los demás poemas, es decir la mayoría, son narraciones –Estorias–. En este caso la narración es libre; su libertad viene avalada por la fuente que precede al poema y, de nuevo, la forma narrativa retoma elementos esenciales de la retórica. Narraciones y loas se intercalan con realismo y libertad creadora, y se complementan, siguiendo unos ritmos concretos que nos llevan de lo abstracto a lo concreto, de lo próximo a lo esencial, de Heráclito a Parménides, de Platón a Aristóteles, del icono a la narración, de la imagen a la historia en imágenes, aunando los dos modos de representación figurada entre los que se debatió el cristianismo desde sus orígenes (Fig. 2).

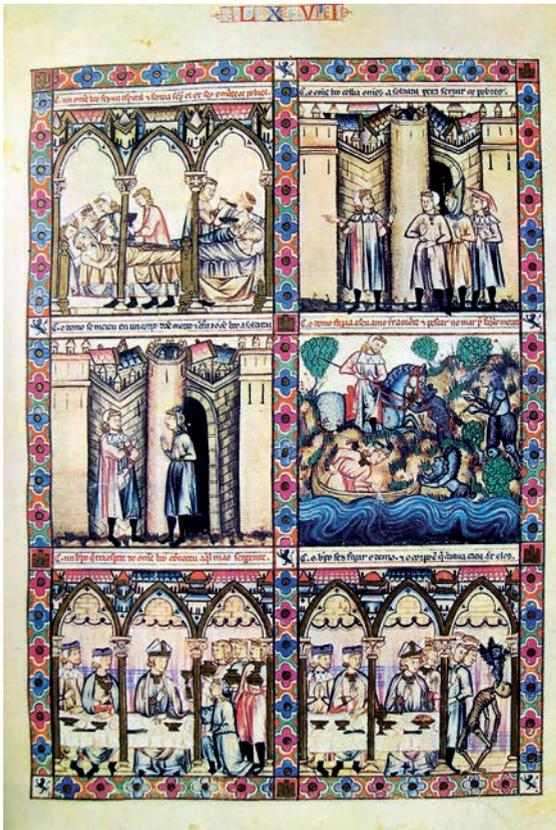


Fig. 2. Códice Rico,  
CSM, Escorial  
T.I.1, fol. 100 v

<sup>21</sup> *Rethorica ad Herenium*, op. cit, 3-22 *Locos quos sumpserimus egregie commeditari oportebit, ut perpetuo nobis haerere possint; nam imagines, sicut litterae, delentur ubi nihil utimur; loqui tam quam cera, remanere debent. Et ne forte in numero locorum falli possimus, quantum quemque placet notari; quod genus si in quinto loco manum auream conlocamus, si in decimo aliquem notum cui praenomen sit Decimo, deinde facile erit deinceps simiklis notas quinto quoque loco conlocare* (traducción al castellano de la autora).

De nuevo encontramos en la Retórica la recomendación de pautar unos ritmos determinados para que el mensaje quede mejor grabado en nuestra memoria:

“debemos estudiar con especial cuidado los lugares que hemos introducido para que permanezcan en nuestra memoria ya que las imágenes como las letras se borran si no hacemos uso de ellas, pero los lugares como tablas de cera, permanecen .Y no debemos errar en el número, **marcando cada quinto escenario...**”<sup>21</sup>.

En nuestro códice esta recomendación se sigue a rajatabla en el poema y en la miniatura a través de loas y *estorias*. Pero sobre todo es la miniatura la que lo hace en mayor medida al pautar las quintas de posición quinal por medio de ilustraciones a doble página, desplegando ante los ojos del lector unos dípticos gráficos realmente impactantes<sup>22</sup>.

Si, como decíamos más arriba, en el arte cristiano primero fue la *imago* y tras ella vino la “historia”, pasemos en primer lugar a considerar la imagen de María como gran protagonista del códice<sup>23</sup>.

Cabe resaltar que la imagen de culto de la Virgen y el Niño es una constante en las páginas iluminadas del Códice. No podía ser de otro modo ya que la obra está dedicada a María abogada, a María intercesora. Y en cada historia el poema hace mención unas veces de la ida a un santuario para pedir o agradecer un favor, otras veces de la posibilidad de recibir su ayuda y la necesidad de agradecer su ayuda sin hacer referencia alguna a dicho santuario. Pero, en cualquier caso, la aparición de imágenes de la Virgen y el Niño sobre el altar es una bella constante gráfica dada, además, la riqueza de mesas de altar recubiertas de ricos tapetes y la variedad de tallas policromadas que se despliega sobre ellas y con las que el ojo del lector-espectador se familiariza desde las primeras páginas. Esta evidente frecuencia hace que identifique el final de cada historia con la escena en la que las gentes se postran ante el altar de la Virgen de un sinfín de santuarios marianos para agradecer el favor recibido o el milagro acaecido. Sobre el

<sup>22</sup> Podría aducirse que esta doble extensión de página en las cantigas de numeración quinal viene determinada por una mayor extensión del poema que se ilustra de modo que estos poemas más largos ocupan *ex professo* esa posición quinal ayudando al ritmo buscado. Pero no es así, tal y cómo demostré recientemente en las VIII Jornadas Alfonsíes de la Cátedra Alfonso X el Sabio, que se celebraron en el Puerto de Santa María. No es la longitud del poema la que determina o no su ubicación quinal en el códice, ya que hay poemas mucho más extensos que no tienen la mencionada posición quinal. Remito al estudio en prensa que se publicará próximamente: CHICO PICAZA, M. V., “Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM”, *Alcanate*, VIII (2012-2013), en prensa.

<sup>23</sup> FERNANDEZ-LADREDA, C., “La Virgen como imagen de devoción”, en BANGO TORVISO, I. (dir.) *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009-2010, pp. 322-326. Muy abundante es la bibliografía dedicada a la iconografía de María en el Códice Rico. Destacan los trabajos de la Dra. Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ: “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, 80 (1984), pp. 37-44; Ead., “*Compassio* y *Co-redemptio* en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final” *Archivo Español de Arte*, LXXI-281 (1998), pp. 17-35; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A y TREVIÑO GUAJARDO, P., *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*. Madrid, 2007; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “*Ymagine sanctae*: fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las Cantigas de Santa María” en *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela, 2002, pp. 515-526. “Como a Virgen sant parescen, paresçia: las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada”, *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009-2010, pp. 357-365. Véase igualmente el reciente estudio de FRANCO MATA, A., “Las Cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media”, *Alcanate*, VII (2010-2011), pp. 103-146.

altar se dispone una imagen tallada policromada de la Virgen con el Niño, aunque en menor medida la imagen de culto es un icono pintado<sup>24</sup>. La frecuencia de esta representación no hace sino poner de relieve la importancia de la veneración de este tipo de “imágenes para creer” en la Castilla de su tiempo y la absoluta asimilación del hecho de dar gracias a María por medio de su veneración. (Fig. 3).

Esta presencia de la imagen de culto dispuesta sobre el altar queda reforzada en una serie de casos<sup>25</sup> al aparecer en otras viñetas que no son las de agradecimiento de fin de página, por lo que la imagen se integra como elemento esencial –e incluso protagonista<sup>26</sup>– de la acción dramática como es el caso de la Cantiga 162, y no como una mera referencia final. Por otra parte, en una pequeña serie de ejemplos la imagen de culto se desplaza a otro entorno como es el tímpano de la portada de una iglesia o, en el caso de cantigas de carácter bélico, a un estandarte. En cualquier caso, la imagen de María escucha las peticiones, actúa en favor de los que en ella creen y, sobre todo, recibe el agradecimiento por la ayuda prestada (Fig. 4).

Pero junto a esta abundancia de apariciones como imagen de culto, resulta igualmente frecuente la aparición de María en persona interviniendo en la acción dramática junto a los mortales como un actor más de la acción dramática. Este conjunto de “imágenes para creer” está avalado por la mención explícita en el texto a su ayuda, y en muchos casos duplica la presencia de la Virgen en la viñeta, al aparecer en persona y como imagen de culto sobre el altar. Uno de los casos más significativos de este tipo es el de la Cantiga 134, cantiga que narra cómo María hizo un milagro sanando del fuego de san Marcial a enfermos venidos a su iglesia de Paris para rogar su curación. En esta página la Virgen se persona en las viñetas 5 y 6 a realizar el milagro, a pesar de la presencia en esas mismas viñetas de su imagen colocada sobre el altar<sup>27</sup>.

En conclusión, el códice ofrece un repertorio variado y enciclopédico de imágenes de culto, esculpidas y pintadas, imágenes milagrosas que se disponen sobre el altar, que a veces actúan, sangran y de las que mana leche. Y estas imágenes de culto se ven reforzadas en algunos casos con la presencia real de María en la escena, actuando junto a su propia imagen.

<sup>24</sup> Iconos pintados sobre madera, en lugar de imagen esculpida, aparecen en las cantigas 9, 34, y 46. Imagen de la Virgen en un estandarte militar aparece en la cantiga 181, en la que ante dicha imagen los musulmanes huyen de la batalla. Imágenes de la Virgen con Niño talladas en una portada de iglesia o en un pórtico aparecen en las cantigas 24, 38, 42 y 136.

<sup>25</sup> Se trata de 48 de las 180 cantigas narrativas del códice, en las que la imagen de María sobre el altar no solo aparece en la última viñeta de agradecimiento, sino que se reproduce en varias viñetas de la misma página.

<sup>26</sup> En la Cantiga 162, el problema planteado y solucionado de manera sobrenatural, es precisamente el de la ubicación de la imagen misma sobre el altar principal de una iglesia: colocada la imagen sobre el altar principal un obispo decide desplazarla a un altar secundario (para ubicar en el principal al crucifijo, según el pintor, que no el poeta), pero milagrosamente al día siguiente la imagen vuelve a estar en el lugar principal, desplazando para el pintor al propio crucifijo. He aquí una aproximación un tanto audaz de rivalidad, rendida a través de la imagen. Por el contrario, doce son los casos excepcionales en los que la imagen de la Virgen sobre el altar no aparece siquiera en la última viñeta de la página, siendo sustituida por un crucifijo, que esta vez sí responde a la mención final a Jesucristo en el poema. [N. del Ed.: sobre la problemática de la ubicación, véase el artículo de Marc Sureda i Jubany en este mismo monográfico].

<sup>27</sup> Son numerosos los casos de esta doble aparición de la Virgen no solo en una misma viñeta sino en varias viñetas de la misma página; tal es el caso de las cantigas 91, 92, 101, 115, 132, 167 o 168.

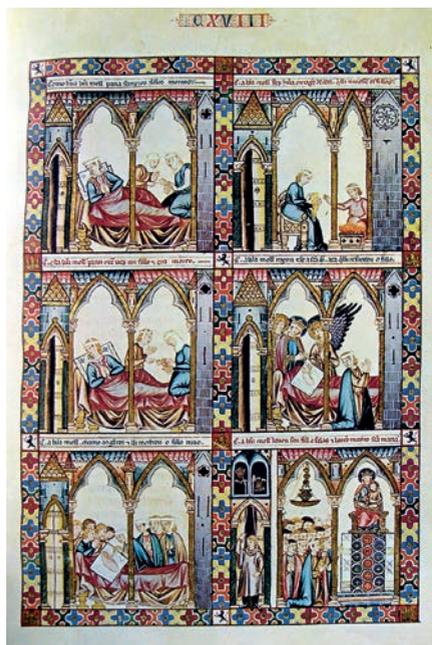


Fig. 3. Códice Rico, CSM,  
Escorial T.I.1, fol. 168 r

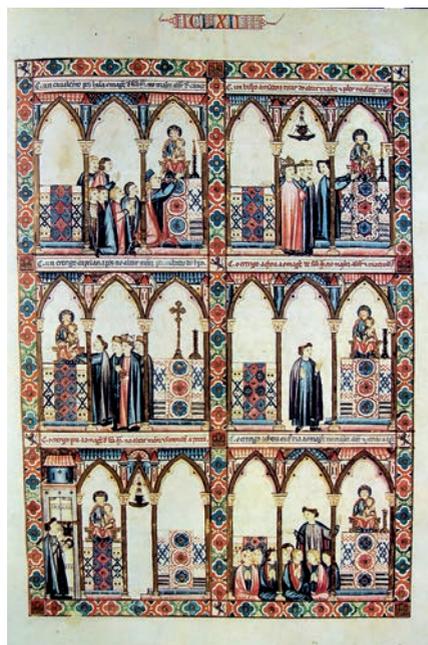


Fig.4. Códice Rico, CSM,  
Escorial T.I.1, fol. 218 r

Analizada la imagen de culto, el “creer con imágenes”, veamos a continuación de qué modo se percibe y concreta en las *Estorias* la práctica de la libertad y el realismo en la creación de imágenes “para creer”.

Resulta muy interesante comprobar cómo la extensión de los poemas narrativos es muy diferente en número de estrofas y versos; esto es una característica que rompe en cierto modo con el deseo de homogeneidad y equilibrio imperante en la obra alfonsí y, en concreto, en la paginación del códice. Y, como decía anteriormente, es precisamente la página iluminada la que sigue las pautas retóricas al pie de la letra y sistematiza y regulariza esta diferencia cuantitativa por medio de páginas divididas siempre en seis o doce viñetas, independientemente de la extensión del poema<sup>28</sup>. Ello obliga al pintor a una importante labor, previa a la de la composición de las escenas y la ejecución pictórica, que es la selección dramática que le hará sintetizar contenidos en unos casos o extenderlos en otros. Y en esta síntesis o extensión, necesariamente hay un proceso de creación que exige altos niveles de libertad y la utilización de una serie de recursos que, a través de algunos ejemplos vamos a ir enumerando y poniendo en valor.

El primer recurso que querría mencionar, por la evidencia que supone de que el miniaturista alfonsí goza de una importante libertad de actuación con respecto a la fuente literaria, es la posibilidad de variar el orden de la acción dramática del poema para rendir mejor la claridad

<sup>28</sup> Véase nota 17.

gráfica buscada. Con ello, se aparta de la fidelidad respecto a su fuente pero lo hace en aras de una mayor claridad expositiva. Este es el caso, entre otros, de la Cantiga 63<sup>29</sup> en la que el pintor considera oportuno alterar el orden de la acción, separándose del poema, ya que no puede expresar a través de las viñetas que ilustra el auténtico *flash back* que el poema sí introduce, sin perder esa claridad deseada (Fig. 5). Se trata de una historia que narra las bondades del valiente conde D. García, que nunca aceptó negociaciones con los musulmanes, y siempre acudía a guerrear contra ellos. En una ocasión en que se dirigía a San Esteban de Gormaz contra las huestes de Almanzor, se detenía muy en contra de la opinión de su escudero a rezar a la Virgen en cada iglesia que encontraban en el camino. Cuando llegó a Gormaz, el combate ya había terminado y, sin embargo, fue felicitado por la valentía que había demostrado en él, deduciendo D. García que “alguien” había tomado su lugar y con ello había salvado su honra. María había obrado el milagro.

¿Cómo soluciona el pintor una acción tan compleja en sólo seis viñetas? Para comenzar, la larga y detallada lista de virtudes que acompañan al personaje y se glosan en las siete primeras estrofas de las dieciocho de que consta el poema, queda sintetizada en una única y primera miniatura de presentación del personaje –economía de espacio–. Y de nuevo se resumen los diversos casos de parada en el camino para rezar en una segunda viñeta, mientras que el poema se explaya en detalles en cuatro estrofas. Eso sí, el miniaturista subdivide hábilmente el espacio de esta segunda viñeta en dos escenarios yuxtapuestos de interior y exterior que explicitan la acción dramática. A partir de aquí el pintor es libre para anteponer la suplantación milagrosa de D. García en la batalla, que le salva del deshonor, incorporando en la viñeta 3 y 4 lo que el poema nos narra al final. De este modo, en la viñeta 5 aparece gráficamente lo que, siguiendo el orden narrativo del poema, debería aparecer en la número 3. La estrofa 18 cierra el texto con la referencia a una ofrenda a la Virgen y la viñeta 6 así lo hace, coincidiendo de nuevo en tiempo y espacio el poema y la iluminación.

La síntesis extrema en la presentación gráfica del personaje y en la causa del problema, la libertad de invención de una escena en dos viñetas unidas que no aparece descrita en el poema sino solamente deducida y el adelanto de la acción gráfica con respecto al texto son las decisiones libres adoptadas por el pintor para lograr el mayor verismo gráfico posible.

Un segundo recurso utilizado por el pintor es el de introducir de su propia cosecha y basado siempre en la lógica y en la realidad que él conoce y le es más o menos familiar, información que no aparece en el poema, pero que colabora a la mejor comprensión de la historia. El miniaturista inventa imágenes en unos casos e incorpora con verismo más información que la que el texto proporciona en otros casos, convirtiéndose en cierto modo en un *atrezzista* que se siente legitimado para crear ambientes lo más explícitos posibles.

Así, partiendo siempre de referencias concretas de localización geográfica del poema, introduce elementos característicos de lugares, no mencionados de manera expresa (Fig. 6). Los casos son muy numerosos e interesantes: el acueducto de Segovia –eso sí con bellísimos arcos de herradura– aparece en la cantiga 107, 1 sin ser mencionado; o al comienzo de la cantiga 133, que se desarrolla en Elche, la aparición de una bella palmera a modo de logotipo

<sup>29</sup> La cantiga 63 presenta un poema con una longitud de 18 estrofas de 4 versos cada una, y la página iluminada presenta la estructura tipo de seis viñetas.

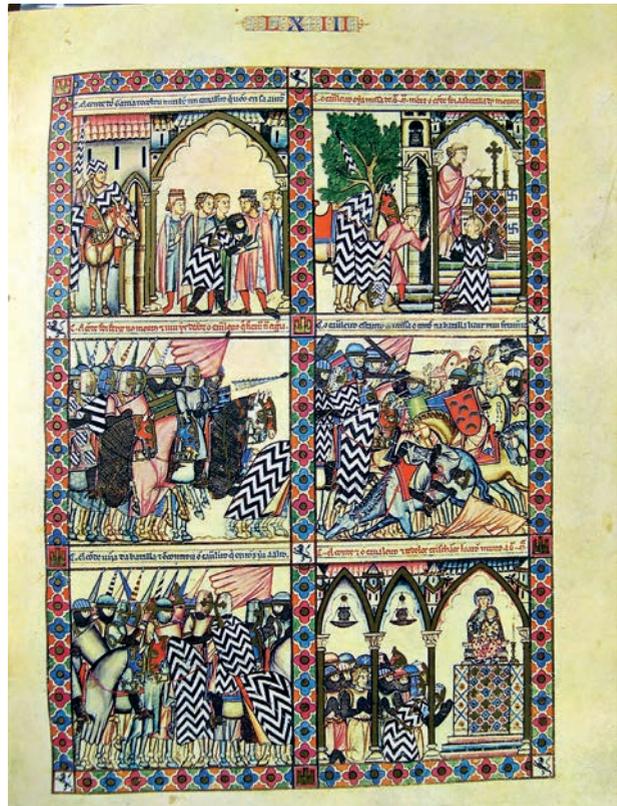


Fig. 5. Códice Rico,  
CSM, Escorial  
T.I.1, fol. 128 r

de la ciudad<sup>30</sup>; o el diseño de una ciudad de perímetro circular a la hora de ubicar la acción en Jerez en la cantiga 143; o en el código hermano de Florencia, en el que rigen las mismas pautas, la cantiga del folio 193 r, ubicada en Siena: en ella el hecho de dejar un espacio en blanco “a completar” para el púlpito de la catedral que sabe que se había terminado de esculpir en ese momento en la ciudad italiana y del que desconoce sus características formales, a pesar de ilustrar ya un primer milagro con él vinculado, como si se estuviera esperando la llegada de información más precisa para poder reproducirlo con veracidad<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> El uso que el pintor hace de la palmera en C. 133 es realmente teatral, al ubicar a modo de presentación una bella y naturalista palmera en el centro de la escena de la viñeta 1, y prescindir de ella en el mismo escenario de la 2ª viñeta, ya que su aparición habría molestado el desarrollo de la escena.

<sup>31</sup> Este milagro referido como *acaecido en a terra de Toscana/hua gran cidad' à y/que Sena esta chamada*, se ubica en la Catedral de Siena, en donde se trabajaba por parte de *sabedores del tallar* en una obra escultórica, que no es otro que el púlpito, documentado como pagado a Nicola Pisano y a sus ayudantes Giovanni Pisano y Arnolfo di Cambio, entre los años 1265-1268. Se han conservado referencias a este milagro del diablo mal colocado por los artistas junto a la Virgen, que ennegreció y por ello, fue cambiado de lugar. Véase: MOLINA LÓPEZ, L., “Viaje a Italia a través de las Cantigas Historiadas de Alfonso X el Sabio”, en *Saberes Artísticos bajo signo y designios del Urbinate*, *Anales de Historia del Arte*, VAL MORENO, G. del y FUENTES LÁZARO, S. (eds.), Vol. Extraordinario, Noviembre, 2011, pp. 319-330.



Figs. 6. a,b y c: Códice Rico, CSM, Escorial T.I.1, fols.154 r.; 188 v.;199 v . 9d: Códice de Florencia, BNC, Ms. Br 20, fol 193 r

Algo parecido sucede en la cantiga 103 en la que el pintor conocedor del cambio de lenguaje formal de la arquitectura no duda en utilizarlo para expresar el paso del tiempo (Fig. 7). En ella un monje devoto de la Virgen duerme un largo sueño de trescientos años, y al despertar *halló un gran portal que nunca había visto*. El pintor plasma a través de la diferenciación formal concreta entre el arco de medio punto y del arco apuntado con un bello gablete el tiempo transcurrido en el sueño y la evolución que en la arquitectura se ha producido entre un momento románico y el gótico *rayonnant* con el que el pintor está familiarizado.

Más cultos y sofisticados son los recursos utilizados en la selección de ejemplos que cito a continuación, todos ellos marcados por una impactante libertad creativa la imagen.

En la cantiga 45 un hombre arrepentido de sus muchos pecados decide expiarlos fundando un monasterio, pero muere antes de que las obras estén terminadas por lo que el demonio reclama su alma para sí. Pero la intercesión de la Virgen lo evita. Para ilustrar la fundación del monasterio el pintor pone en escena el momento en el que el promotor a caballo presencia cómo unos monjes establecen y miden las lindes de la fundación. Ninguno de estos detalles aparecen el poema que se limita a decir que “pensó que un monasterio haría con buena claustra, iglesia y cementerio”.



Fig. 7. Códice Rico, CSM, Escorial T.I.1, fol 148 r

La misma puesta en escena libre y, en este caso, de cierta heterodoxia aparece en la cantiga 46 en la que un musulmán guarda en su casa con todo respeto y entre telas de oro, un icono de la Virgen que le ha correspondido como botín de guerra (Fig. 8). Nos dice el poema que meditaba frente a él y no podía creer que Dios hubiera podido encerrarse en un cuerpo de mujer “para sudar entre la gente baja”. Ante su duda, de los senos de María brotó leche. El pintor incorpora sin prejuicio alguno y haciendo *pendant* con el pequeño tabernáculo en el que se venera el icono, a la esposa del musulmán amamantando a su hijo. La musulmana y su hijo y el icono de María Galactotrofusa comparten protagonismo en un audaz y original paralelismo icónico.

Resumiendo los ejemplos de cantigas narrativas expuestos, resulta evidente que el pintor se ve legitimado para variar el orden de la acción dramática del poema, para añadir personajes coprotagonistas inexistentes, o para escenificar acciones que no hacen sino potenciar la captación del mensaje que se quiere transmitir.

Veamos ahora qué sucede en las loas, cantigas de contenido más dogmático y necesariamente más ortodoxas en su aproximación gráfica.

En las cantigas de loor abundan las iconografías tradicionales, ya que las alabanzas a la pureza de la Virgen y a su función intercesora, como madre de Dios y por tanto como correudentora, que son el *leitmotiv* de estos poemas, se explicitan a través de temas como el de la Anunciación, la Natividad, la Flagelación, la Crucifixión o la Coronación de la Virgen, acompañados las más de las veces por el propio monarca y su corte, como protagonistas directos de la oración mariana<sup>32</sup>.

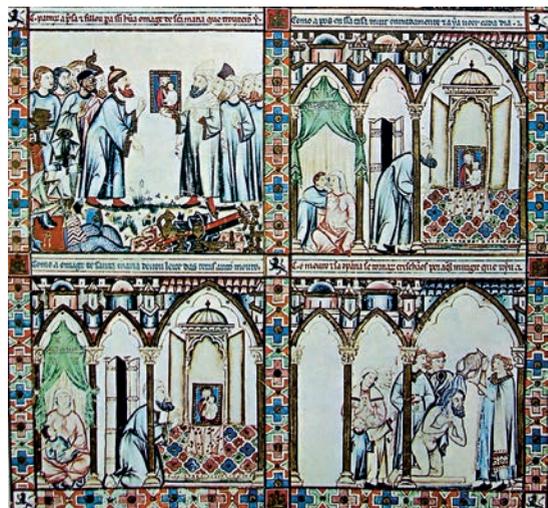


Fig. 8. Códice Rico, CSM, Escorial T.I.1, fol. 68 r

<sup>32</sup> La aparición casi sistemática del rey en estas miniaturas pone de relieve la finalidad de uso personal del código así como el orgullo del promotor al representarse en ellas. Pero también es un recurso que permite al miniaturista completar la iluminación de la página tipo dividida en seis viñetas, en el caso de estos poemas especialmente breves y poco explícitos. Véase CHICO PICAZA, M. V., “Composición, estilo, texto”.

Pero este repertorio no es suficiente ante la abundancia de imágenes poéticas empleadas en el texto, que va mucho más allá. Surge de este modo y junto a la tradición iconográfica todo un catálogo de nuevas imágenes que con una literalidad evidente por un lado y con un ingenio libre y algo heterodoxo por otro, completan el abundante repertorio de loas.

Estas nuevas iconografías de loor se insertan plenamente en la religiosidad de su tiempo. Recordemos cómo en la década de los años 60 el Papa Urbano IV, antagonista de la política gibelina del monarca castellano, daba un paso más en la fijación del texto del Ave María, con la introducción de la referencia a Jesús y la generalización de su rezo. Y frases como “bendita tú eres entre las mujeres” y “bendito es el fruto de tu vientre, Jesús” encuentran en la cantiga 70 la expresión icónica perfecta de la religiosidad de aquel momento recurriendo el pintor para ello a una literalidad absoluta de la que se desprende una magnífica claridad de exposición gráfica<sup>33</sup> (Fig. 9).

Pero además de esta cómoda literalidad, el pintor pone en escena –dramatiza– imágenes poéticas sencillas o muy complejas y recurrentes en la literatura medieval. Ejemplo de una visualización sencilla lo tenemos en la cantiga 180 en la que tanto la diversidad indumentaria como la realidad de las edades de la Virgen-mujer explicitan las alabanzas a María como virgen y madre, como mujer y señora, en una de las páginas más monótonas en cuanto a composición, de todo el códice. O en la gráfica escena de la cantiga 10 en la que el rey renuncia por amor a la Virgen a otros amores, con un gesto despreciativo que empuja a las mujeres ricamente vestidas siguiendo la moda de su tiempo, a abandonar junto con el diablo el espacio en el que él permanece, por el contrario, junto al altar de María.

Ejemplo, por otro lado, de visualización más compleja en la que el pintor incorpora ciertos elementos gráficos es el caso de la cantiga 110 (Fig. 10), y la metáfora del llamado “pergamino del cielo”<sup>34</sup> magnífica imagen de origen coránico, cargada de eclecticismo en la que el sabio “que para alabar a María no tendría tinta suficiente aunque el mar fuera tinta, ni pergamino suficiente aunque el cielo lo fuera” viste a la manera bizantina con un bellísimo y característico tocado. Para el pintor alfonsí, decir “sabio” equivale a decir “Bizancio”. El saber

<sup>33</sup> En relación con la fijación del texto del Ave María, véase: [www.mariología.org/libros28.pdf](http://www.mariología.org/libros28.pdf). Resulta muy significativo el paralelismo entre Alfonso X y su fervor mariano, y el papa Urbano IV. Si bien ambos personajes eran antagonistas en la cuestión del Imperio, los dos se implicaron por igual en una cierta feminización de su religiosidad en la exaltación de la figura de María. Ambos crearon instituciones a ella dedicadas. Urbano IV promovió el reconocimiento en 1261 de la regla de los *Frați della Beata Gloriosa Vergine Maria (Frați Gaudenti)*, orden para nobles boloñeses especialmente dedicados a paliar los efectos perniciosos provocados en los ciudadanos por las luchas entre güelfos y gibelinos (Véase CERRINI, S., “Urbano IV”, *Enciclopedia dei Papi*, 2000). Alfonso X, por su parte, creó la Orden de Caballeros de Santa María de España en el mes de Noviembre de 1272, la Orden de la Estrella que se evoca en la cantiga nº 100, posteriormente integrada en la Orden de Caballeros de Santiago a partir de 1280 y especialmente consagrada “para atender el fecho de allende”. Véase GONZÁLEZ, M. y CARMONA, M. A., *Documentación e itinerario de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 2012, p. 629.

<sup>34</sup> Esta miniatura ha sido largamente estudiada por diferentes especialistas entre ellos PRADO-VILAR, F., “The parchment of the sky Poiesis of a gothic universe”, en *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María*, FERNÁNDEZ, RUIZ SOUZA, (eds.), Vol. II, pp. 473-520 o SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “Rimando imágenes para Santa María”, *Ibidem*, pp. 445-471. En relación con la ubicación excepcional del sabio de espaldas al espectador, se produce a mi entender un evidente intento de asociar ese cielo en el que el personaje trabaja cuan pergamino, con el pergamino real de nuestro códice, creándose un efecto ilusionista realmente impactante que pretende introducir al lector en la acción.

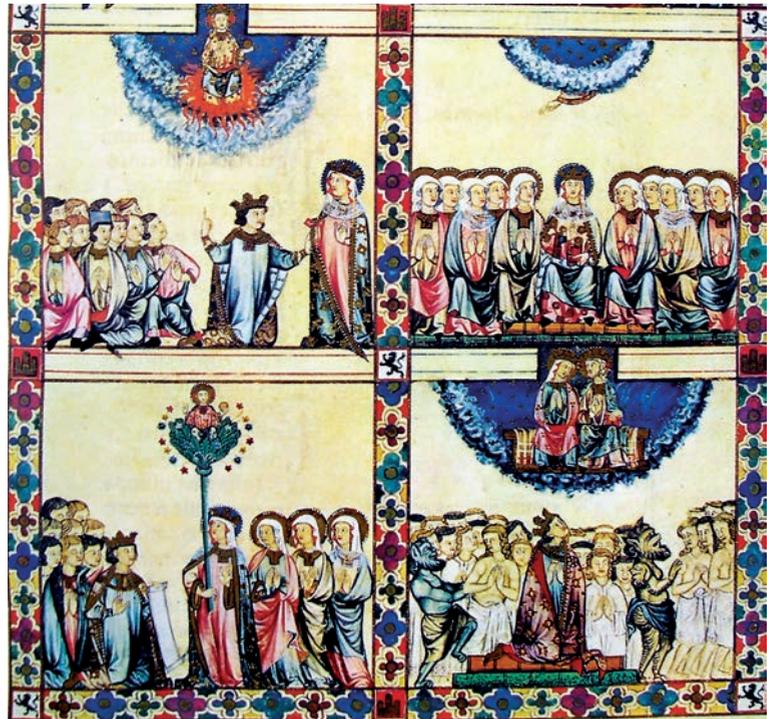


Fig. 9. Códice Rico,  
CSM, Escorial  
T.I.1, fol. 104 v

procede de allí. Por ello, la forma de su tocado que aparece idéntico en personajes de otras cantigas ubicadas en Constantinopla o en el entorno bizantino<sup>35</sup>. Además, para acrecentar la originalidad de esta composición, el pintor decide ubicar al protagonista de espaldas al lector, en un magnífico trampantojo por el cual el fondo de pergamino sobre el que este pinta el cielo estrellado, mojando su pincel en el mar no es sino el mismo pergamino del códice que el lector tiene ante sus ojos.

Todavía más libre es la creación de una iconografía de la doble naturaleza de Cristo al visualizar la loa “Hija de tu Hijo” del poema, alabanza recurrente en la literatura mariana de la Baja Edad Media europea y que encontramos en Dante y en Chaucer<sup>36</sup>. (Fig. 11). En este caso

<sup>35</sup> Idénticos tocados aparecen en personajes lógicamente bizantinos protagonistas de las cantigas 5 que se desarrolla en la Constantinopla de san Basilio y en la cantiga 138, que narra la historia de san Juan Crisóstomo.

<sup>36</sup> Véase CHICO PICAZA, M. V., “Una nueva iconografía trinitaria en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio”, *Academia. Boletín de la Real Academia de BBA de San Fernando*, 56 (1983), pp. 213-223. Dante, en la *Divina Comedia*, Paraíso, Canto XXXIII, evoca a María como “Virgen Madre, Hija de tu Hijo, la más humilde al par que la más alta de todas las criaturas” (*Vergine Madre, figlia del tuo figlio, umile e alta piú che creatura...*). Véase: [www.italian.about.com/library/anthology/dante/blparadiso033.htm](http://www.italian.about.com/library/anthology/dante/blparadiso033.htm). Chaucer, en los *Cuentos de Canterbury*, a su vez la evoca como “Virgen y Madre, Hija de tu Hijo” (*“Thou Mayd and Mooder, doghter of Thy Sone”*, *Canterbury Tales*, *The Second Nun’s Prologue*, line 36. Véase: [www.librarius.com/canttran/secnuntr/secnunt029-084.htm](http://www.librarius.com/canttran/secnuntr/secnunt029-084.htm).

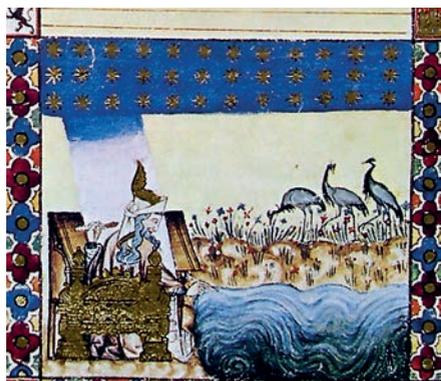


Fig. 10. Códice Rico, CSM,  
Escorial T.I.1, fol.157 r

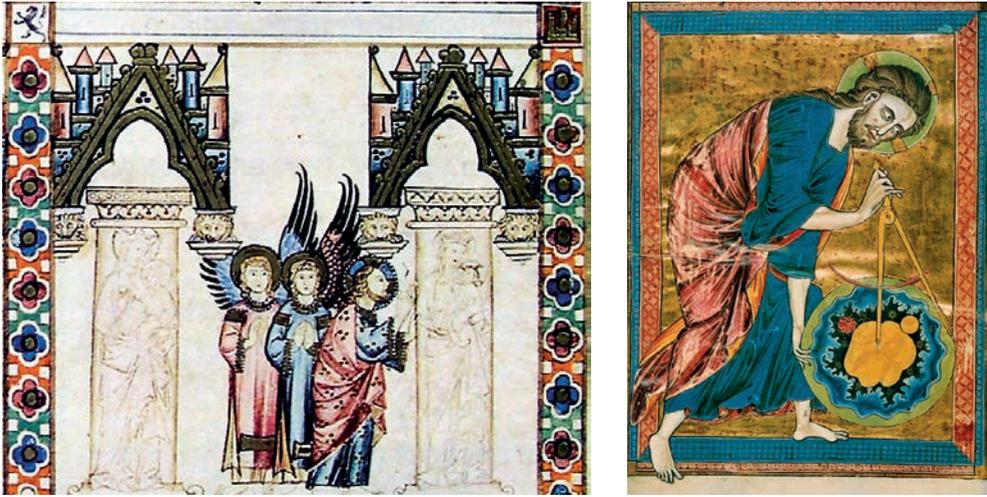


Fig.11. Códice Rico, CSM,  
Escorial T.I.1, fol. 132 v

y de nuevo de un modo muy explícito, en la cantiga 90 es la mirada cómplice y sonriente que intercambia María –con el Niño en brazos– y Dios con María niña sobre sus rodillas, la que traslada a imágenes con gran sencillez y proximidad el misterio de la divinidad de Cristo y el subsiguiente engaño al demonio. Realismo literal por un lado, pero libertad de creación gráfica son evidentes en todos estos casos.

El códice nos ofrece, por último, la misma libertad creadora en la representación de una imagen mariana aqueropoética: Este es el caso de la Cantiga 29, “estoria” brevísima y compleja en 24 versos acerca de unas imágenes milagrosas, bellas y brillantes de la Virgen que no eran ni pintadas ni esculpidas por mano humana y aparecieron sobre la piedra en la iglesia de Getsemaní. (Fig. 12). En esta ocasión el maestro pintor debió reconocer una especial dificultad a la hora de poner en práctica la literalidad del texto. Esto se aprecia en la no existencia de *tituli* sobre las viñetas y en la aparición totalmente irregular del rey Alfonso en la 1ª viñeta, reclamando la atención de sus nobles hacia las tres viñetas siguientes –2ª, 3ª y 4ª– en las que se representan esas imágenes contempladas por las gentes<sup>37</sup>. Realmente impactante es la imagen

<sup>37</sup> En relación con la ausencia de *tituli* sobre algunas páginas de miniaturas y sobre alguna viñeta suelta en concreto, cabe destacar que el proceso de completar la iluminación con la escritura de dichos *tituli*, debió dejarse sin duda para el final de la tarea y esta quedó inconclusa. Este es el caso de las cantigas 165, 166, 167, 168 –algunas de ellas completadas más tarde, tal y cómo se desprende del diferente tipo de escritura– y la 181 y parte de la cantiga 194. Sólo las correspondientes a cantigas decenales no los tienen, excepto las decenales números 10, 20 y 30, que son realmente la excepción. Igualmente tampoco presentan *tituli* las 6 viñetas de la cantiga 29 y la 122 y algunas viñetas aisladas de otras cantigas narrativas. Tal es el caso de C. 105, 2; C. 113, 1. Y es muy significativo que en estos casos se haya dejado sin terminar aquellas escenas especialmente complejas y en las que el pintor se ha podido permitir ciertas licencias: Dios imprimiendo en el muro las “pinturas de su Madre” en C. 29; el clérigo yaciendo en la cama con su barragana en C. 151, 3 y 4 –parecen haber sido censurados los *tituli* en este caso–; la presencia atípica del rey como narrador, reservada a las cantigas decenales; en una cantiga historiada como es el caso de C.113.1 para completar la iluminación de la página, etc. Todas son excepciones en el conjunto del códice que vienen a mostrar en muchos casos, no una labor sin terminar, sino una labor que se estaba concluyendo y en la que se dejó para el final una descripción de lo representado en la viñeta –o en la página– con demasiada independencia del poema. Véase CHICO PICAZA, M. V. , “Composición, estilo y texto...” (en prensa).



Figs.12 a: Códice Rico, CSM, Escorial T.I.1, fol.44v.; b: Biblia Morализada, Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.2554, fol. 1v

creada en la cuarta viñeta: el propio Dios en persona “quien quiso representarla en la piedra” tal y como se refiere en la cuarta estrofa del poema, se sitúa ante la pared y parece insuflar o crear la imagen con su propia mano en una suerte de imposición de manos. Nos hallamos ante una magnífica y novedosa iconografía de “Dios Imaginero” que trae a nuestra mente la bella y paradigmática imagen de Dios Arquitecto de la Biblia Morализada de Viena<sup>38</sup>.

Concluamos. Estas razones y el análisis de la selección de casos concretos aquí expuestos nos permiten afirmar que los intervinientes del *scriptorium* del Rey Sabio que participaron en este gran proyecto, del mismo modo que en otros muchos aspectos de la obra alfonsí, pudieron poner en práctica un realismo verdaderamente audaz en la visualización de los poemas de las Cantigas, gracias al cual la imagen se convertía en un vehículo de comunicación esencial y complementario de la acción dramática y de las ideas que se querían exaltar en el texto, desplegando un nuevo mundo devocional ante los ojos de los selectos lectores para los que la obra fue emprendida. Se promovió con ello un lenguaje más –en este caso, figurativo– en un entorno áulico, implicado igualmente en la promoción de otro lenguaje, el castellano, utilizado en sus empresas históricas, jurídicas y científicas, en detrimento de la lengua latina, para la mejor expresión de su pensamiento y de su tiempo.

<sup>38</sup> Biblia Morализada (París, ca. 1220–1230), Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2554, fol. 1 v.

